

*Le Bouclier d'Achille comme Mise en Scène*

Ana Rita Figueira<sup>1</sup>

O L'objet de ma communication est la dite description du bouclier d'Achille, qui se trouve au chant dix-huitième de l'*Illiade* d'Homère, vers quatre-cent soixante-dix-huit au vers six-cent treize. Ce texte a été objet de nombreuses études signées, entre autres, par Frontisi-Ducroux, Taplin, Meynet, Aubriau-Sévin et Lissarrague. Plusieurs touchent le problème du rapport entre le monde tel qu'il est et le bouclier, sans passer par la représentation, voire la mimésis. Pourtant, un article signé par Jackie Pigeaud en fait son objet d'étude ; en écrivant «le monde du bouclier est *comme* le monde». En considérant cette affirmation, je propose une hypothèse pour expliquer cette analogie représentative de la comparaison épique. Les auteurs cités emploient souvent le mot 'scène' et tout un choix de vocabulaire et d'expressions évocatrices de la scène. Cette option, je le crois, est issue de l'autonomie iconographique du texte. J'ai accepté cette puissance et je l'ai accouplée à la notion de comparaison épique noté par Pigeaud, ce que me semble autoriser un rapport avec la scénographie, de même qu'elle consente y reconnaître Héphaïstos comme metteur en scène. Cette compréhension s'appuie en deux hangars: en premier lieu la performance du chant comme lieu de perception, en deuxième lieu comme un exercice métonymique de synthèse et d'évocation d'un tout plus large, traduisible par des instants à la fois totalement concrets et totalement abstraits, pourtant pleins d'un potentiel suggestive à l'avenant des œuvres d'art tels que le *Laocoon*, auquel Lessing employa l'expression 'instant prégnant'. L'articulation de ces instants-là créé une tension que sécurise l'intérêt de l'audience et pourtant se

---

<sup>1</sup> Boursière de l'Université de Lisbonne

déroule comme si elle n'existait pas. J'ai conventionné référer cette tension 'effet d'absorption' et 'effet d'éloignement', notions que j'ai emprunté au théâtre de Diderot.

Malgré l'anachronie, la plasticité de ces notions encourage l'adaptation, conduisant à des concepts opératives que permettent traiter ces vers du point de vue iconographique. Sûrement, le texte croise le langage visuel et le langage dramaturgique, entraînant la notion 'tableau', encore un emprunt à Diderot. C'est sur cette notion que j'ai conduit ma recherche, ayant poursuivi d'un côté une méthode philologique et, de l'autre côté, une méthode comparatiste. Celle-ci découle de l'analyse linguistique, que suggère le rapport avec la scénographie et la mise en scène.

Par conséquent, le bouclier formalise un espace culturel où la vie se donne à voir à travers des perceptions, puisque le texte ne fait pas la description d'un objet, mais plutôt laisse voir l'artisan en train de construire son œuvre, dont il est décisif noter que c'est une commande pour une finalité, voire renvoyer Achille au combat. Ce détail renforce le sens des verbes, autorisant le rapport avec la scénographie, donc il n'y a question qu'il ne pense pas à ce qu'il fait. Je vous prie de regarder le n. 1 de votre exemplaire : *Il commence par fabriquer un bouclier, grand et fort. Il l'œuvre adroitement de tous les côtés.* Il construit donc une structure solide, équilibrée et neutre, qu'il enlumine tel une scène de théâtre aujourd'hui : *Il met autour une bordure étincelante - une triple bordure* (479), au **n2**. C'est donc l'espace où vont se dérouler des impressions énonciatrices d'histoires, que ne se complètent que dans la convergence avec le regard de l'observateur. Par exemple, les flûtes et les cithares sonnaient, mais comment sonnaient-elles ? Les jeunes chantaient, mais qu'est-ce qu'ils chantaient ? (l'énoncée est au n3 de votre exemplaire) Le langage évocateur de perceptions identifie la mise en abîme de temps disparates tels que, d'abord le temps dramatique, voire de la

performance de l'aède, ensuite le temps subjectif appartenant à l'imagination des observateurs et, en troisième lieu les temps des diverses énoncés en cours de fabrication. La ressemblance à un projet scénographique continue dans la mise de l'espace en action, s'y enregistrent des possibilités de le faire et de le franchir, en utilisant des signes iconographiques pour communiquer visuellement. Aussi la préoccupation de construire l'espace idéal comme l'espace réel du quotidien est un aspect incontournable du projet scénographique que s'observe dans la description de la manufacture du bouclier. En réalité les formes, les volumes, les couleurs, les arômes et les mouvements sont évocateurs de l'humain, formant des couloirs pragmatiques, par ex : le n 4, toute forme d'illusion étant refusée puisque «Homère ne permet pas que j'oublie qu'il s'agit d'une élaboration, en rappelant systématiquement que l'artisan fait œuvre», comme l'écrit Pigeaud.

Droit, les verbes indiquent l'action, les substantifs réfèrent les matières et les adverbes de lieu positionnent mathématiquement chaque élément, tel qu'une marcation de scène de théâtre. La description de l'espace est dynamique et général, de manière que les cités peuvent être n'importe quelle cité. Cette atmosphère s'articule à la géométrie, produisant de vrais tableaux *comme* du vivant, parce que les personnages sont ponctuellement encadrés, ce qu'est indiquée par des lignes verticales, horizontales, de profondeur, de longueur et des diagonales que axent la visualisation, comme par ex votre. n5. Cette astuce actionne la visualisation parce que cela établit des lignes de force, où les corps acquièrent tridimensionnalité, y laissant que l'inattendu tienne place ainsi que la liberté inventive. Justement, ces lignes-là se lient à la notion de temps, notamment du présent, du passé et du future, parce que les personnages traversent et se situent dans ces lignes, donc la notion de temps est dépendante du passage d'un lieu à

autre, voire d'une métamorphose, pour utiliser l'expression de Frontisi-Ducroux (2000, in Darbo-Peschanski). C'est pourquoi Héphestos ressort non seulement comme scénographe, mais aussi comme metteur en scène. Sa condition boiteuse et son ambidextrie apparaissent comme métaphores du métier de scénographe, par exemple le savoir pluridisciplinaire et la capacité de présenter les choses d'une manière ambiguë. Le fait qu'Héphestos claudique l'enracine au plan humain, le faisant subir la souffrance et l'imperfection, l'obligeant à marcher par des détours et jamais en ligne droite. Dans le sens figuré, son imperfection suggère le domaine de la mètis, parce qu'elle évoque un savoir conjectural à côté d'une connaissance oblique, que singularise les habiles. Pertinemment, j'accueille la thèse de Dérienne et de Vernant selon laquelle l'artisan est un habile, doué d'une série d'attitudes mentales combinant le flair, la sagacité et la débrouillardise, toutes des compétences utiles pour traiter des réalités mouvantes, allusives au monde qui change à toute vitesse. Par suite, les cinq couches composant le bouclier encouragent la visualisation de séquences de tableaux fluides, où la coexistence de faits est supprimée, enluminant le temps présent du *hic et nunc*. Dépouillé de détails, la scène évoque la réalité du plan historique, ne donnant à voir que des impressions, où chacun éventuellement se découvre, semblablement à des rideaux s'ouvrant, selon Svoboda. De fait, la manufacture du bouclier esquisse un exercice de visualisation montrant une vision fragmentée, éparpillée et mobile du monde, pareillement au flâneur de Baudelaire. Cette technique déclenche d'un côté un effet d'absorption et, de l'autre côté, un effet d'éloignement, pareillement à la scène de théâtre, autorisant la compréhension de la graphie de la scène comme 'inhabitabilité de l'espace', écrit architecte et scénographe Mendes Ribeiro.

Le choix de verbes renforce ce raisonnement, parce que leurs acceptions s'inscrivent dans le domaine de la construction artistique, dévoilant un savoir spécialisée, articulant pensée et technique (*poiew*), expérience (*tithemi*) et une alliance triadique se composant de patience, technique et pensée raffinées (*poikile*), un hapax, ce que renforce ce sens. Encore, le verbe *teukw* indique qu'Héphaïstos créé avec son corps, puisqu'il sue et souffle, en fabriquant l'objet de soi-même. Le syntagme *iduiesi prapídessin* (diaphragme visionnaire) continue ce sens, en ce qu'il réfère un point stratégique et siège non seulement de l'effort et de la souffrance morale, mais aussi d'une vaste boîte à images, l'écrit Françoise Frontisi-Ducroux (476-7), éveillant la perception et l'émotion. Aussi la biographie d'Héphaïstos nous apprend qu'il est architecte des dieux, ce qu'exige une pensée imaginative et figurative, leur fabriquant encore des astuces. Également, il façonne le bouclier-monde.

À preuve, Héphaïstos construit une structure solide et soignée, adéquate à supporter l'énoncé qu'il façonne. Ce cadre imaginative favorise l'identification d'un décor, ce que la traduction française renforce en traduisant *daidalon* par décor, faisant ressortir la figure du dieu comme metteur en scène. En effet, il emploie ses savantes pensées, plus rigoureusement son raisonnement perfectionné par la compétence technique et par la capacité visionnaire. Mais pourquoi est-il un artiste ? Parce qu'il est un habitant marginal. Il est éloigné de l'Olympe de même qu'il est distant des hommes, ayant ainsi l'écartement suffisant et nécessaire à une vision perçante et globale et pourtant connaissant bien les deux. Bien qu'il soit un dieu, les institutions mortelles comme le mariage et le divorce pèsent sur lui, qui a souffert la rejection et l'agression, les causes de sa condition boiteuse lors de son enfance.

Ces faits sont décisifs pour la conception du temps parce qu'il est un dieu particulier : il mesure le temps avec son corps à travers le rythme de son travail, à chaque souffle et à chaque œuvre achevée. Il sait préalablement les éléments qu'il va forger et il sait exactement où il va les placer, n'oubliant pas d'en établir une tension, comme témoigne l'action dans les deux cités. De surcroît il sue, il se lave et il met des vêtements propres lors de la visite de Thétis, la déesse que l'accueille, ainsi indiquant de son corps la distinction entre l'intime et le public, les deux énoncés en scène, rappelant la fragilité entre ces domaines, à travers des situations abstraites mais complexes. Par exemple, il forge *les bergers jouant gaîment de la flûte, tant ils soupçonnent peu le piège* (523-526), ex. 5.

La notion du double renforce le sens du syntagme 'pensées savants', de même que formule des informations temporelles, se traduisant dans l'imperfection du corps par opposition à la perfection de l'œuvre, comme instrument de mesure de l'immensurable, voire, de l'éternité, l'accrochant à un point de vue spectaculaire, c'est-à-dire d'ampliation, de duplication et de transposition. Par exemple, la cuirasse et les jambières qu'il façonne *comme* le guerrier, le transposent métaphoriquement. Ainsi, l'héro est invité à participer de cet univers imaginaire comme un personnage, de même qu'il est renvoyé au champ de bataille pour jouer un rôle au spectacle de guerre.

Pourquoi le bouclier est *comme* du vivant ? D'une part il y a la distinction entre espace et lieu et, de l'autre part, l'espace est à peine symétriquement découpé, parce qu'il se défait relativement au temps. Vraiment, la visualisation de la seconde cité, celle en guerre, est beaucoup plus longue, donc le temps semble durer beaucoup plus (Charax, 2000, in Darbo-Peschanski, Catherine). Inversement, la première cité accompagne le rythme des saisons étant tranquille, gaie et brève.

Les deux cités sont des espaces égales, un sens éveillé par l'adjectif féminin pluriel : belles. C'est l'action des hommes (Calame, :175) qui change la qualité de l'espace et là commence la mise en scène. L'aspect verbal à l'imparfait, l'adjectivation, les adverbes et les substantifs, qui nomment les choses dans l'espace, indiquent que ceci est une personnalité vivante, potentiellement présent, passé et future. L'aspect verbal registre l'action en train de se faire, par contre, avant ces vers, l'aoriste signala des actions passées et finîtes. Ce délai conduit à un autre univers, donnant à voir une scène se déroulant devant les yeux de l'aède, pourtant indifférente à sa présence ou à celle de l'audience, ouvrant une perspective spectaculaire, que s'introduit silencieusement dans un endroit autre, évoquant la métalepse. Cette figure de rhétorique depuis Genette semble adéquate à nommer l'intersection entre le récit imaginaire et le plan historique où se trouve l'audience, et à référer l'espace virtuel du récit mythique, où l'audience se dégage du temps historique, en conséquence de l'effacement des contours précis de personnages et de lieux, ainsi vivant librement dans l'espace et dans le temps subjectif. Bien plus, l'imparfait apporte du réalisme au temps mythique, dévoilant un endroit autre, où se passent des scènes indépendantes. Toutes des témoignages anonymes, apportant de la verisimilitude au récit, sans que l'audience perde le sens fictionnel, due à l'exercice de référentialité, où la vie-guerre et la-vie paix ressortent comme spectacle énoncé.

D'ailleurs, la parataxe le souscrit. Effectivement l'absence de conjonctions coordonnées renforce la mise en abîme déjà mentionnée, et indique la présence d'un narrateur visuel dont le vocabulaire évoque une scénographie haptique (tactile, olfactive et auditive), en montrant un théâtre virtuel, le n 4 de votre exemplaire.

En récapitulant, l'aspect verbal, la métalepse et la parataxe suggèrent la comparaison du bouclier à une mise en scène, parce que ces éléments établissent une communication visuelle, révélatrice d'un langage iconographique et performative. Hypothétiquement, la visualisation est induite par la grammaire corporelle de l'aède, voire par ses mots, ses gestes, sa voix, son mouvement et éventuel manipulation d'objets (Milman Perry). Tel qu'un espace de théâtre, la description du bouclier continue les circonstances rituels de la communication où se distinguent deux espaces majeurs : l'espace fictionnel du poème et l'espace réel de sa performance, dont des pistes visuelles se soulèvent de l'espace vide des mots de l'aède stimulent la capacité de visualisation de l'audience, un jeu que ne s'en finit pas.

Couleurs, textures, formes et émotions s'articulent, dévoilant virtuellement la beauté de l'ordinaire, glissant sur des surfaces flexibles et dynamiques, pourtant dirigeant le regard de l'audience vers des centres de lumière ou de 'instants prégnants', tels que *les jeunes qui chantent, les tuniques qui brillent* ou *les anciens qui ont dans les mains le bâton des hérauts sonores*.

*Comme* une mise en scène, le bouclier montrent des perspectives, donc, du point de vue pragmatique, ce sont des créations inefficaces. La première ne résoudre rien et le seconde, malgré la forge divine, ne sauvera pas la vie à Achille. En fait, la bibliographie critique rapporte la fabrication des armes pour Achille, pourtant le bouclier n'est pas une arme, de même que les jambières et la cuirasse ne le sont pas. Autrement, le bouclier est un objet qui crée l'illusion de protection, en ce qu'il aveugle l'ennemie lors du reflet du soleil. Encore il est un espace de création assez complexe, comportant un sens cosmologique, défini par les astres soleil, sans identifier l'espace et sans l'associer à un temps, dévoilant un plan universel et atemporel, dont l'énergie de l'eau initie



l'action, et clôture la surface du bouclier (je vous de regarder le n 6 de votre exemplaire)  
: *la force puissante du fleuve Océan, à l'extrême bord du bouclier solide*. Bref, cette  
force met ordre dans le bouclier-monde.

En conclusion, le bouclier est comme une mise en scène parce qu'il donne à voir  
un monde *comme* le monde, en créant une illusion, à l'égard d'un vrai bouclier.  
L'astuce de faire passer les scènes en séquence stimule un effet d'absorption et en  
même temps d'éloignement, engendrant un enjeu continu de transitions entre la  
perception des corps, de l'espace et du temps, favorisant d'un côté la génération de la  
mémoire collective et, de l'autre côté, exerçant une fonction idéologique, la manipulant.